

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

L. Jahrg.

St. Francis, Wis., March, 1923.

No. 3

Musings, Major and Minor.

By Albert Lohmann.

Pipe-organ, as a generic term for the church organ, the concert organ, and the modern (movie) theater organ, is no longer adequate. The large modern theater organ has so many things besides pipes as sound-producers, and so many other things as outright noise-producers, which, of course, a simon-pure pipe-organ has not, that one might just as well call a jackass a jackrabbit for having long ears, as call a large modern theater organ a pipe-organ simply because it has pipes as one of its many groups of heterogeneous constituents.

The reader will perhaps be aided in grasping the full import of what was said above, if we quote here from a published description of a large modern theater organ that was installed recently in a new theater of a southern city. This theater organ, we read, "has grouped together a great symphony orchestra, a large band, a collection of calliopes, factory whistles, fire gongs, doorbells, rattles, and divers other instruments and noise-makers of the forest and alley. This collection is a giant unit orchestra—played by one person. It is a wondrous instrument, combining the functions of the pipe-organ and the orchestral ensemble, and it places under the instantaneous control of a single organist a full complement of metal and wooden pipes, including such effects as the piano, harp, xylophone, triangle, glockenspiel, snare and bass drums, tympani, chrysoglott, and orchestral bells. While for the heightening of 'tone-pictures' and all manner of so-called 'programmatic music,' it provides incidental detail of percussion and sound in sleigh-bells, castanets, tambourines, and effects imitative of caroling birds, and the buzzing of bumblebees, galloping horses, raging tempests, and the like. This wonderful instrument is the only instrument that successfully combines the organ with the orchestra. Its versatility runs from the most refined violin tone to that of the harshest pig-grunt."

Nearly a hundred years ago, Peter Singer, a Franciscan monk of Salzburg, Austria, invented a mechanically operated instrument—something on the plan of an orchestrion—and

called it *pansymphonikon*. That name seemed, and indeed was, presumptuous; and it elicited many a deprecating snicker from musicians who investigated what that wonder-instrument really was. But to-day, even with its very wide extension, that term *pansymphonikon* would not even half express what a large modern theater organ is and can do. In its connotation, *pansymphonikon* is too restricted to the domain of music to fit a modern theater organ. The latest type of modern theater organ is an instrument with an almost unlimited capacity for reproducing not only the sounds but also the noises, one might say, of the whole animate and inanimate world. Hence it ought to be adequately named. This means, of course, also that it ought to be so distinctively named, that the very mention of its name would make manifest the spuriousness of its relationship to the legitimate members of the pipe-organ family.

And still an occasional diocesan edict goes forth banishing women singers from the choir lofts. Then comes a hurried press notice from an officious press agency at Washington to the effect that such a decree assures the reform of Church music in that diocese. Nearly twenty years have elapsed since the *Motu Proprio* on Church music was issued; and still the woman-hunting goes on. There is really nothing wrong with our Church music anywhere in this blessed land of ours,—nothing, except the women who sing it.

We have been hearing and reading this sort of stuff now these twenty years. If we could but persuade ourselves that these reform philosophers and professional dispensers of publicity had seriously read the *Motu Proprio* on Church music even a single time, we could not be averse to giving these gentlemen credit for knowing whereof they speak and write *in re* Catholic Church music.

The *Motu Proprio* has come to mean but one thing, apparently: it is a papal ban on women singing in Catholic Church choirs—it is this and this only. Hence, comply with that decree, and then sing anything you like with the men or the boys, or with both. In any case, you will have a strictly liturgical choir to boast of,

even if it is a gallery choir, unsurpliced and some hundred or more feet distant from the sanctuary. What of it, if you do not sing the Proper of the Mass except possibly on great feast-days, or on a special occasion when the Apostolic Delegate is present? What of it, if the boys' voices are not well trained, or if you get a full attendance at rehearsals from the men but once or twice a month? What of it, if, as a consequence, the people squirm in their pews and wonder why this new regulation Motu Proprio music of yours has a right to jar them in their devotion as much as any gurgling *prima donna* ever did? You are not to blame for this raucous, bawling solemnization of the sacred liturgy. All you have to do is to blame it on that dead pope; it's Motu Proprio music be wanted, and he is getting his wish, to be sure. You are "motu-proprioing" it now with the best of them. The women have been silenced. That is the law, the whole law.

In another twenty years it may reasonably be expected that the last remaining "unmotu-proprioed" diocese in the United States will have tied the proverbial tin can to the women in its church choirs. Then, with nothing more to be done, the desired reform of Church music will be an accomplished fact throughout the land, all the way from the Atlantic to the Pacific, and from Lake Superior to the Gulf of Mexico. That glorious fact will, of course, be duly heralded by the gentlemen of the press, so that even the inmates of the Vatican will sit up and take notice. And those of us who may still be alive then, will most certainly feel sorely grieved and disappointed if Rome does not at once react to that news by precipitately sending a huge official bouquet to these shores as a reward for America's having conclusively demonstrated—all narrow-minded canonists and church musicians to the contrary notwithstanding—that the Motu Proprio of Pius X was and is, after all, but—a ban on women singing in Catholic Church choirs.

According to a report of the Department of Commerce at Washington, the product of the organ factories during the past year showed an increase of 36.7 per cent in number and 130.6 per cent in value beyond those made in 1921. In the same period the value of the manufacture of reed organs decreased 50.7.

The increase in the manufacture of pipe-organs is easily explained by the greater demand for pipe-organs (such as they are) in movie theaters. The decrease in the output of reed-organs is owing to a variety of causes, such as the freezing-out of the small manufac-

turing competitor by a growing monopoly; the consequent forced advance in the price of reed organs; the purchase of gramophones by so many rural folk, who now feed largely on canned home music; and the possession of automobiles by so many country-folk, with the resultant sacrifice of home life for joy-riding and attendance at movie and other attractions in near-by towns. These are things that equally challenge the attention of the musician and the sociologist.

In his work, *Mémoires liturgique syriennes et chaldéennes*, excerpts of which were published in *Gregoriusblatt*, 1922, No. 9 (cfr. also *Caecilia*, 1922, No. 12), Dom Jeannin is reported to have shown by hitherto unknown or at least unnoticed documents that, during the golden age of Gregorian music (up to the 13th century), the Gregorian melodies were sung to a directive accompaniment of so-called liturgical castanets or clappers, much in the same manner in which the strong initial beat of every metrical group of notes is incisively marked by instruments of percussion in the Orient.

If the movement of Gregorian melody was at that period ordered by audible stress placed upon the first note of each measure-group, which stress was rendered still more audible by the use of an instrument of percussion, one naturally wonders how there could have been any room in such a manner of rhythmical performance for the so-called "historically" (!) vindicated Solesmes *ictus* of the system of Gregorian rhythm propounded by Dom Mocquereau. Dynamically, this Solesmes *ictus* is neither fish nor flesh; of itself it is indifferent to stress or intensity, to strength or weakness of tone; it may coincide with a strong beat, and it may not; it is merely "a sense of a support and resting place" (Mocquereau, *Gregorian Rhythm*) in the melodic movement, and as such it is said to be something "immaterial," "imponderable," "imaginary," "interiorly felt," to use the terminology of the Mocquereau school. And by this undynamic *ictus* the ear is said to group together the elementary units of Gregorian melody into complete rhythms (Mocquereau, *Gregorian Rhythm*).

Well,—the singers of the golden age of Gregorian music may have overdone things a bit according to our taste, if, as Dom Jeannin has it, they used an instrument of percussion to mark the time and rhythm. At any rate, they were practical enough to order the movement of Gregorian melody by what they could perceive with their physical ear, and not by what they just imagined.

“Asperges Me” und “Vidi Aquam.”

An allen Sonntagen findet in den Cathedral-, Collegiat- und Pfarrkirchen vor dem Hauptgottesdienste die Weihwasser-Austheilung statt. “Diese Asperision—schreibt Schüch in seiner Pastoral—ist in den genannten Kirchen ein integrierender Bestandtheil des sonntäglichen Gottesdienstes und hat zunächst wohl die Bestimmung, das Volk zu lustrieren (reinigen), es durch die sündentilgende Kraft des geweihten Wassers von lässlichen Sünden zu reinigen, den Feind des Heiles und Alles, was die Andacht stören und vom Dienste Gottes abziehen könnte, ferne zu halten, ihm heiligende, erhebende und belebende Kräfte aus Gott mitzutheilen und es so zur würdigen und segensreichen Feier des Gottesdienstes vorzubereiten.

Die Aspersio hat aber auch noch eine symbolische Seite, durch welche sie in Beziehung steht zum vorzüglichsten der Geheimnisse, die den Inhalt der Sonntagsfeier bilden. Der Sonntag ist nämlich vor Allem die wöchentliche Feier der Auferstehung Christi, zugleich aber auch die Feier unserer eigenen mystischen Auferstehung mit Christus, die sich in der heiligen Taufe vollzogen hat.

Die feierliche Asperision mit dem geweihten (reinigenden und heiligen) Wasser wird demnach an jedem Sonntage auch vorgenommen als Erinnerung an das Geheimnis der Taufe, die uns vollkommen gereinigt und geheiligt und unsere Auferstehung mit Christus bewirkt hat, als Aufmunterung zum Dank für die Taufgnade und zur Erneuerung des Taufbundes.”

Wenn man nun diese sonntägliche Austheilung des Weihwassers in unseren Pfarrkirchen betrachtet, so muss man gestehen, dass dabei der vorgeschriebene Ritus leider sehr oft nicht genau beobachtet wird, obwohl kaum etwas leichter liturgisch richtig ausführbar wäre, als gerade dieses Sacramentale.

Wir wollen nur an der Hand des *Ceremoniale episc.* und verschiedener Erlässe der S. R. C. für diejenigen, welche guten Willens sind, eine kurze Anweisung folgen lassen. Im Voraus sei bemerkt, dass ausserhalb der österlichen Zeit das *Asperges*, innerhalb derselben das *Vidi aquam* zu nehmen ist; wenn letzteres trifft, so wird dem ersten Versikel und Responsorium (vor der Schlussoration) ein Alleluja angefügt.

1. Was hat der Priester in Bezug auf das “Asperges” und “Vidi aquam” zu beobachten?

1. Wegen der Zusammengehörigkeit mit dem Sonntagsgottesdienste muss die *aspersio*

populi von jenem Priester (*excepto Episcopo*) vorgenommen werden, welcher die darauffolgende Hauptmesse celebriert.

Aus demselben Grunde soll auch die Austheilung des Weihwassers dem liturgischen Hochamte (nicht der Predigt) unmittelbar vorangehen und soll der Priester dieselbe vornehmen in Humerale und Albe und in der Stola (wenn thunlich auch im Pluviale) von der Farbe der Messe.

Das Biret darf während der *aspersio* nicht getragen werden, denn dieselbe ist eine Segnung, ein Sacramentale; Segnungen aber werden stets mit entblösstem Haupte vorgenommen.

2. Wenn der Priester beim Altare ankommt, macht er (nachdem er das Biret abgegeben) die entsprechende Reverenz, kniet sich hierauf *utroque genu* auf die unterste Altarstufe, nimmt das Aspergill und singt kniend ohne Begleitung *Asperges me (Vidi aquam)*. Zu gleicher Zeit, während er kniend singt, besprengt er mit Weihwasser die Frontseite (Antependium) oder auch den Fuss des Altars*) in dreifacher Weise, nämlich in der Mitte, auf der Evangelien- und Epistelseite; ausserdem besprengt er darauf (noch immer kniend) auch sich selber mit Weihwasser, indem er mit dem Aspergil die Stirne berührt. Hierauf erhebt er sich and betet (*submissa voce*) unter dem Besprengen von Clerus und Volk die intonierte Antiphon zu Ende, recitiert dazu den Psalm *Miserere*, resp. *Confitemini* (wenigsten den ersten Vers) mit dem *Gloria Patri* u. s. w. Am Schlusse wiederholt er betend die ganze Antiphon. Wenn der Priester zum Altare wieder zurück kommt, macht er die treffende Ehrenbezeugung und singt stehend *junctis manibus* die vorgeschriebenen Versikel mit der Oration im *Tonus Ferialis* d. h. auf einem Ton mit dem Schlussfall in die kleine Terz.

3. Wenn der Chor nach der Oration das Amen gesungen hat, begibt sich der Celebrant in die Sacristei zurück, um das Manipel und Messkleid zu nehmen, wenn er dies wegen der weiten Entfernung der Sacristei nicht vielleicht am Altare auf der Epistelseite thun will.

II. Was hat der Chor zu thun?

1. Der Gesang auf dem Chore muss beim “Asperges” und “Vidi aquam” als Einleitung zum liturgischen Amte stets in lateinischer Sprache geschehen und zwar genau mit dem vorgeschriebenen und vollständigen Texte.

*) Exposito Ssmo. wird der Altar nicht besprengt.

(Schluss folgt.)

Das Piano-Singen.

Wenn es wahr ist, dass "im *p.* und *pp.* sich die Disciplin eines Chores zeigt," dass das *piano* geistig und vergeistigend, das *fortissimo* mehr für das Gefühl, für die Nerven wirkt, dass ein Chor, der nicht im *piano*-Singen geübt ist, sehr tief steht, so sieht es damit leider bei sehr vielen unserer Kirchenchöre recht übel aus. Ich meine das *piano*-Singen des ganzen Chores, eine Schönheit, wie sie sich durch das *piano* einzelner Sänger gar nicht erreichen lässt. Es ist darum eine Thorheit, wenn ein Dirigent ein *piano* einfach dadurch erreichen will, dass er statt des ganzen Chores nur einzelne Stimmen an der betreffenden Stelle singen lässt. Die Frage, wie man dem Chore das *piano*-Singen beibringen kann, wurde namentlich nach Cäcilienvereinsfesten, bei dessen kirchenmusikalischen Aufführungen ein *pianissimo* an richtiger Stelle seine ausserordentliche Wirkung nie verfehlte, oft gestellt und ebenso oft beantwortet. Man kann aber nicht oft genug darauf zurückkommen, und darum citiere ich hier einen diesbezüglichen Abschnitt aus einem Artikel von dem auch als genialer Dirigent mit Recht viel bewunderten sel. Dr. Fr. Witt. Der Artikel wurde schon von beinahe 30 Jahren geschrieben, zur Zeit, als ich das Glück hatte, aus Witts Munde fast täglich über diesen und so manchen Punkt im Dirigieren Belehrung zu erhalten. "Dass ein Chor ein schönes *piano* lerne," schreibt Witt, "hängt ab:

1) von der Methode des Gesangunterrichtes. Es ist nicht bloss wünschenswert, sondern unerlässlich, dass alle Gesangübungen mit Anfängern *piano* und *pianissimo* geübt werden und das *crescendo* höchstens bis zum *mfo.* (halfstark) gehe; wenn also ein Gesanglehrer die Scalen, Terzen z. B. nach Renners Wandtafeln übt, so lasse er jede Note lange aushalten und zwar immer *ppo.* So lange unsere Lehrer in der Schule nicht das Scalen-üben im *po.* einführen, wird der Gesang immer roh und hölzern bleiben. So lange unsere Gesangsprofessoren in den Schullehrer-Seminarien die Seminaristen nicht unaufhörlich im *piano*-Singen üben, haben sie umsonst gelehrt und geübt. Denn das "Geradeansingen" ist der Tod jeder Musik. Haben mir ja Lehrer mit guten Stimmen schon öfter gesagt, sie könnten gar nicht *piano* singen. Woher das? Als die Mutation vorüber war, wurde die Stimme überschrien, die Kehlkopfbänder erweiterten sich, die Stimme verlor alle Zartheit und Weichheit, sie ist nur noch zum "Geradeansingen" gut genug—verdirbt also alles.

2) Das zweite Mittel *piano*-Singen zu lernen ist das Athem sparen. Beides wirkt gegenseitig auf einander. Wer den Athem sparen will, darf nicht schreien, und das *piano* entsteht durch Athem sparen. Auch hier kann nur Uebung helfen. Man lasse hunderte Mal jeden Sänger einzeln eine beliebige Note besonders der Mittellage möglichst lange aushalten, und zwar *ppo., cresc. bis mfo.* Sicher ist, dass man zum *piano*- und *fo.*-Singen viel Athem braucht, d. h. je mehr Athem man hat, desto leichter singt man sowohl *po.* als *fo.* Es muss also der Gesanglehrer darauf dringen, dass möglichst oft, in der Regel längstens nach je zwei Takten im *tempo moderato* geathmet werde. Aber es darf kein Tiefathmen, sondern ein unhörbares sein. Ausnahmen gibt es, dass man im *ppo.* den Sängern leicht zehn und mehr Takte *po.* aushalten ohne neu Athem zu schöpfen ($\frac{4}{4}$ M. M. | = z. B. 70) angewöhnen kann.

3) Die Hauptsache liegt im Dirigenten. Ich sage z. B. zum Chore, halten Sie diesen Accord *piano* aus, bis ich abwinke. Er hält ihn mir nicht *piano* genug; ich klopfe ab und sage: "noch ruhiger!" Der Chor singt ihn aber mir wieder nicht ruhig und schwach genug. Ich klopfe wieder ab und sage: "Jetzt werde ich Sie den Accord so lange, meinestwegen zwanzig Mal, ansingen lassen, bis er *ppo.* ist—nein, so ist es nichts, es muss ruhiger werden, nur ein Hauch! Bemühe sich einmal ein Jeder, so zu singen; ich singe eine Note des Accordes vor. Alle müssen singen, aber jeder, wie ich vorgesungen habe! Nun noch einmal!" Siehe—jetzt geht es zum ersten Male. Mit anderen Worten: der Dirigent muss das *ppo.* erzwingen, d. h. er muss Energie besitzen, er muss so lange darauf bestehen, bis sein Wille erreicht ist. Dazu gehört aber

4) ein abgestuftes *crescendo* und *decrescendo*, d. h. man muss mit den Sängern 4—10 Takte lang dauernde *cr.* und *decr.* üben, jede Note stärker oder ruhiger, also allmähliche *cr.* und *decr.* Alles das ist gar nicht schwer—wenn der Dirigent es versteht und Energie hat. Und nun zum Schlusse nochmals: es ist unbeschreiblich wichtig, dass unsere Chöre jede Ausdrucksnuancen lernen."

ZUR MUSIKBEILAGE.

Weil die Musikbeilage zur Februarnummer 16 Seiten enthielt, bringt die Märznummer nur 8 Seiten. Die Vesper für Charsamstag wurde schon letztes Jahr von manchen Chören gewünscht. Die Muttergottes-Messe von H. Tappert ist nun auch separat, geheftet, zu erhalten.

J. Singenberger.

